
**UM GRÃO DE VALENTIA: VIOLÊNCIA E TRAUMA
EM CABO DE GUERRA, DE IVONE BENEDETTI**

A grain of courage: violence and trauma
in *Cabo de guerra*, by Ivone Benedetti

Flávio Pereira Camargo¹

Célia Aparecida Ribeiro Rodrigues²

Ronaldo Soares Farias³

RESUMO: O presente artigo pretende analisar o romance *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti, e discutir sobre a violência e o trauma a partir da trajetória do narrador-personagem, cujo nome não é revelado, de identidade fragmentada e marcado por traumas desde a infância. O cenário dessa emblemática obra é a ditadura militar no Brasil. O enredo compreende os anos de 1968 a 2009 e os “fatos” trazidos pela memória (re)surgem entre presente e passado, muitas vezes impossíveis de cindir. Como referencial teórico, serão utilizadas as discussões de Gagnebin (2009), Figueiredo (2017), Ginzburg (2012), Seligmann-Silva (2008), Welter (2017), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura; Violência; Trauma; Memória.

ABSTRACT: This article aims to analyze the novel *Cabo de guerra* (2016), by Ivone Benedetti, and discuss violence and trauma based on the trajectory of the narrator-character, whose name is not revealed, with a fragmented identity and marked by traumas since childhood. The scenario of this emblematic work is the military dictatorship in Brazil. The plot comprises the years from 1968 to 2009 and the “facts” brought by memory (re)appear between present and past, often impossible to split. As theoretical framework, the discussions of Gagnebin (2009), Figueiredo (2017), Ginzburg (2012), Seligmann-Silva (2008), Welter (2017), among others, will be used.

KEYWORDS: Dictatorship; Violence; Trauma; Memory.

¹ Pós-doutor em Estudos Literários pela UFMG/Brasil e pela UNL/Portugal. Professor de Literatura Brasileira da UFG – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. Endereço de e-mail: camargolitera@gmail.com.

² Mestre e doutoranda em Letras e Linguística pela UFG – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. Endereço de e-mail: bycelial@gmail.com.

³ Mestre em Estudos da Linguagem e doutorando em Letras e Linguística pela UFG – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. Endereço de e-mail: sfronaldo@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Com a emergência, nos dias atuais, de discursos inflamados carregados de autoritarismo, torna-se indispensável rediscutir o golpe de Estado de 1964, que culminou na ditadura militar brasileira. No campo da narrativa brasileira, observamos a publicação de muitas obras que tratam desse período de vinte e um anos (1964-1985) e que denunciam os crimes cometidos pelos militares. Romances, biografias e relatos autobiográficos produzidos nesse período e após nos possibilitam refletir sobre o contexto do momento.

Examinando o impacto do autoritarismo na produção literária do país, Eurídice Figueiredo, em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), dedica um capítulo, intitulado “A literatura sobre a ditadura: estratégias de escrita”, para elaborar, sem pretensão de totalidade, conforme alerta, um mapeamento de romances e relatos (auto)biográficos acerca da experiência traumática do período ditatorial brasileiro, desde 1964 até 2016, ano de elaboração do livro, publicado no ano seguinte. A pesquisadora divide a produção em três períodos: o primeiro vai de 1964 a 1979 e se caracterizaria por textos de ênfase “ora prospectiva e utópica, ora distópica diante do fracasso dos projetos revolucionários” (FIGUEIREDO, 2017, p. 47). Dentre as obras produzidas no período, Figueiredo destaca algumas de não ficção, como os textos-denúncia dos deputados federais Márcio Moreira Alves, *Torturas e torturados* (1966), e Marcos Freire e seu *Oposição no Brasil, hoje* (1974).

Na categoria ficção é elencada uma vasta produção de romances, contos e poemas que abordaram a luta, prisão, tortura e morte de militantes, dentre os quais Figueiredo destaca: *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles; *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão; Antônio Callado com *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do baile* (1976); além de *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, e *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós. Lembramos, outrossim, outros romances escritos no período, como *Sombras de reis barbudos* (1972), de José J. Veiga, *Avalovara* (1973), de Osman Lins, e *A festa* (1976), de Ivan Ângelo (1976), que, embora adotando estratégias narrativas diferentes, também abordam a temática do contexto ditatorial.

Esses autores tiveram suas obras submetidas ao crivo da censura. Na perspectiva de controle da produção artística, o Decreto-Lei n.º 1.077, de 26 de janeiro de 1970, trazia uma série de artigos proibindo publicações que, sob a ótica dos censores, pudessem ferir “a moral e os bons costumes”. Para tanto, determinava, no artigo primeiro, que “não [seriam] toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes

quaisquer que sejam os meios de comunicação” (BRASIL, 1970). Assinado pelo então Presidente da República, o General Emílio Garrastazu Médici e pelo Ministro da Justiça Alfredo Buzaid, o referido Decreto-Lei atribuía, no artigo segundo, autonomia para o Ministério da Justiça “verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior” (BRASIL, 1970). Caso o material inspecionado se enquadrasse na referida lei, eram feitas a busca e a apreensão de todos os exemplares.

Figueiredo (2017) destaca o segundo período de produção literária acerca da ditadura como aquele compreendido entre 1979 e 2000. Para ela, a década de 1980 caracterizou-se pela proliferação dos relatos autobiográficos e testemunhais em virtude principalmente da volta ao país dos exilados e da saída dos militantes da clandestinidade, decorrente da promulgação da lei da anistia editada em 1979. Figueiredo cita o relato autobiográfico de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro* (1979), *Os carbonários* (1980), de Alfredo Kirkis, *Batismo de sangue* (1983), de Frei Beto e vários outros textos que focalizam esses acontecimentos da vida brasileira.

Em relação aos romances publicados no período e que tematizam os desmandos da ditadura, a referida autora ressalta *Uma varanda sobre o silêncio* (1981), de Josué Montello, *O estandarte da agonia* (1981), de Heloneida Studart, *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, *Amores exilados*, lançado em 1997 com o título *Pedaço de santo* e relançado em 2011 com o título atual (*Amores exilados*), de Godofredo de Oliveira Neto, e *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago. Além desses, destacamos também *Onde andaré Dulce Veiga* (1990), de Caio Fernando Abreu, e *Benjamim* (1995), de Chico Buarque. Figueiredo assevera que os relatos autobiográficos e os romances de teor testemunhal produzidos no mencionado período “operaram uma espécie de catarse coletiva após um período de cerceamento da liberdade e de censura da imprensa” (2017, p. 86).

Por seu turno, o terceiro período, que abrange os anos de 2000 a 2016, seria um momento “retrospectivo, que aborda o passado de pessoas reais ou fictícias, utilizando a forma do romance para transmutar o vivido através de um trato mais literário”, por meio de estratégias variadas que “vão de descrições realistas até fantásticas, passando pelo uso da hipérbole, da ironia, do sarcasmo e da sátira” (FIGUEIREDO, 2017, p. 48). Os autores, em sua maioria, eram jovens durante o período da ditadura e, por conhecê-la de perto, “podem reelaborar o vivido no modo ficcional, inspirando-se em casos verídicos, porém já transmutados”, revelando, dessa forma, ter se operado a “decantação necessária para que a experiência traumática pudesse se transformar em objeto estético” (FIGUEIREDO, 2017, p. 87).

Entre as obras apenas referenciadas ou analisadas pela pesquisadora, publicadas após os anos 2000 e que tratam da temática em tela

estão: *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher; *O punho e a renda* (2010) e *Damas da noite* (2014), de Edgard Telles Ribeiro; *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa; *K.: relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski; *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal; *Antes do passado* (2012), de Liniane Haag Brum; *Vidas provisórias* (2013), de Edney Silvestre; *Tempos extremos* (2014), de Miriam Leitão; *Qualquer maneira de amar* (2014), de Marcos Veras; *A resistência* (2015), de Julian Fuks; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva; *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont; *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla; *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende; e *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti.

Ressaltamos, consoante Figueiredo (2017), que não temos a pretensão de recensar todos os romances que tematizam direta ou indiretamente a ditadura, porque, segundo a pesquisadora, com a qual concordamos, isso seria “uma tarefa infundável” (FIGUEIREDO, 2017, p. 48).

Com o propósito de continuar fomentando discussões sobre os tempos sombrios da ditadura brasileira, pelo viés do discurso literário, propomos uma análise do romance *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti, objetivando trazer à tona, por meio da voz do narrador, questões relacionadas à violência promovida pela ditadura e aos possíveis traumas dela advindos.

VIOLÊNCIA E TRAUMA: UM CABO DE GUERRA

Ivone Benedetti ambienta o romance *Cabo de guerra* nos anos de chumbo da ditadura e institui como personagem central um “cachorro”, indivíduo que, na gíria da época, militou na resistência ao regime, mas que também colaborou com os ditadores, seja delatando seus companheiros, seja entregando os planos e estratégias traçadas ou guiando os militares aos locais das ações de resistência.

O “cachorro” era um informante voluntário, recrutado ou não, e que obedecia a ordens do Serviço Nacional de Informações do Brasil (SNI). Nesse sentido, se diferenciava dos “oficiais”, que eram funcionários de carreira do governo, ou de outros colaboradores ou informantes que não se infiltravam. Geralmente, ele era movido pelo desejo de obter vantagens individuais ou por chantagens. Segundo o Relatório da Comissão Estadual da Verdade do Paraná (2014, p. 35-6), a expressão foi “cunhada pelo delegado Fleury, fazendo alusão a obediência que os convertidos deveriam ter e que estes eram ‘contratados’ com remuneração mensal de 300 dólares”. O delegado Sérgio Fernando Paranhos Fleury, do Departamento de Ordem

Política e Social (DOPS), é uma das figuras mais emblemáticas do regime ditatorial brasileiro, tendo liderado o chamado “Esquadrão da Morte”, com a promessa de matar dez bandidos a cada policial morto em confrontos da época (GASPARI, 2014, p. 319). Ele é, inclusive, citado em *Cabo de guerra*: “Naquele dia almoçamos com Tomás. No restaurante, fui convidado a ir com ele ao prédio da rua Tutoia, ele queria me apresentar ao delegado Fleury” (BENEDETTI, 2016, p. 236).⁴

A estratégia de apresentar a história de um infiltrado nas organizações de esquerda, ligado, ao mesmo tempo, à repressão, constitui, segundo afirma Figueiredo, “uma exceção dentre toda a produção literária sobre a ditadura” (FIGUEIREDO, 2017, p. 110). E isso torna relevante a leitura e análise para todos os que, como nós, interessamo-nos pelas questões inerentes à violência praticada pelos regimes autoritários, tendo como lente a produção literária.

Bernardo Kucinski, professor universitário, jornalista, escritor e cientista político, assevera, na orelha da obra, que o título do livro, *Cabo de guerra*,

remete à disputa que se deveria dar na mente de um “cachorro” entre a força maligna que o leva à traição, alimentada basicamente pelo oportunismo e o instinto de sobrevivência, e uma suposta força contrária oriunda do impedimento moral de todo humano à traição e à desonra, mas quase inexistente no sinistro personagem [...].

Nesse aspecto, Primo Levi, sobrevivente de um dos *Lager* (campos de concentração), em *Os afogados e os sobreviventes* (2016), obra concluída em 1986, reflete acerca dos horrores do Holocausto, dos campos de concentração, da vergonha/culpa pela sobrevivência, bem como do colaboracionismo de tantos alemães e prisioneiros. Ele explicita o assombro diante da constatação de que “as primeiras ameaças, os primeiros insultos, os primeiros golpes não vinham dos SS, mas de outros prisioneiros, de ‘colegas’, daqueles misteriosos personagens que também vestiam o mesmo uniforme de listras recém-vestido pelos novatos” (LEVI, 2016, p. 15). Com efeito, a figura do colaborador ou delator esteve presente em todos os tempos e regimes violentos, desde Judas até nossos dias. A novidade estaria, então, na sua dissecação pelo viés da ficção.

O narrador do texto de Benedetti confessa que “tinha um nome de guerra em cada um dos lados da guerra e atendia bem pelos dois”

⁴ O delegado Fleury também aparece em outras narrativas, como é o caso de K.: relato de uma busca, de B. Kucinski, em que Fleury figura como uma das personagens.

(BENEDETTI, 2016, p. 159). De fato, trata-se de um personagem que se deixa levar pelas circunstâncias da vida. Ele parece tentar justificar-se: “Imagine-se um sujeito como eu metido numa guerra que não lhe pertence. Entrei nela sem fazer nada e nada fiz para sair. Foi tudo por via de empurrões” (BENEDETTI, 2016, p. 159). Ele cortejava a estudante Maria do Carmo – depois descobre ser ela uma militante – havia alguns meses, e, em um dia de 1968, aceita o convite para ir a uma passeata na Praça da Sé, fingindo-se namorados, a fim de que os agentes disfarçados da repressão não suspeitassem.

Assim, ele compreende que “naquele período turbulento [...] poderia ter sido atraído por qualquer turma, de esquerda ou não. [Acabou] indo para aquela que ficava no fim da armadilha montada por um pipoqueiro: dois olhos faiscantes espelhando uma labareda” (BENEDETTI, 2017, p. 163). O narrador, como observamos, escolhe uma imagem poética para descrever como conheceu a primeira mulher que despertara seu interesse na cidade de São Paulo, e continua afirmando: “eu cortejava Maria do Carmo desde a noite em que a vi, pela primeira vez, perto de um carrinho de pipocas e fiquei extasiado, assistindo nos olhos negros dela ao vaivém das chamas” (BENEDETTI, 2017, p. 163).

O presente narrativo é o ano de 2009, quando o narrador se dá conta de terem transcorridas quatro décadas dos fatos:

[...] essa história já tem quarenta anos. É passado. Ou deveria ser. Porque o passado não vivido não passa, fica atormentando, querendo ser chamado de presente, ocupando armários, cadeiras, sempre aí, sempre aqui. Então, tentando apagar essa presença deslocada, a gente revive tudo lembrando, mas quem revive não é a gente, e sim o passado, de modo que a gente passa o tempo realimentando o tempo, e isso não acaba nunca. (BENEDETTI, 2016, p. 32)

Como explicitado, a narrativa não é linear, e depende de como e quando os fatos emergem da memória e são, então, narrados. O início da rememoração remete ao ano de 1969 – “naquele 10 de janeiro de 1969, a santa na cozinha era o indesejado retorno do exorcizado” (BENEDETTI, 2016, p. 18). Já ao início do livro, é possível perceber a condição de narrador pouco confiável. Isso porque, além do tempo transcorrido, o que pode concorrer para o esquecimento e a falta de precisão dos fatos, ele confessa que tem alucinações desde a infância: “eu era um sujeito abalável por visões, projeções do cérebro exaltado – dizia meu avô” e “o que eu via nunca era um nada, era sempre uma coisa virando outra” (BENEDETTI, 2016, p. 16). A imagem percebida como uma santa, ao ser espiada pelo vitrô, seria produto

da mente, pois “o que havia, a uns quatro metros de mim, naquele cubículo mirrado e profano, era um pano de pratos pendente de um prego ao lado da geladeira, forma trapezoidal com jeito de Aparecidinha de altar, franja de renda nas bordas. Enfim, uma coisa banal, metamorfoseada” (BENEDETTI, 2016, p. 17).

Nesse sentido, vale retomar a proposição de Jaime Ginzburg (2012), no ensaio “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, em que, discutindo acerca da confiabilidade do narrador André, do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1975), e refletindo acerca da adesão ou não do leitor à percepção de que o narrador epilético tem acerca dos acontecimentos e personalidades familiares, assevera que se “assumimos seu discurso como constituído em termos dissociativos, toda a percepção dos acontecimentos está condicionada por uma margem de dúvida, de incerteza” (GINZBURG, 2012, p. 2017).

Se, por outro lado, afirma o pesquisador, duvidarmos do diagnóstico e nos inclinarmos a dar crédito ao “conjunto dos juízos que emite sobre os demais personagens, em especial sobre seu pai, a percepção dos acontecimentos narrados está condicionada por uma adesão à percepção de André” (GINZBURG, 2012, p. 207) e “esta condição de exclusão” teria, então, papel relevante no âmbito da narrativa. Portanto, tanto lá quanto aqui, o leitor, ao responder à pergunta se o narrador tem problemas dissociativos, e, conseqüentemente, se a narrativa seria crível, adere ou não ao discurso desses narradores.

De acordo com Ginzburg (2012, p. 209), “a confiabilidade do narrador, nos termos tradicionais, não consiste em um valor em si mesmo. Pelo contrário, é no caráter antagonônico da narração, pelo fato de haver instabilidade, vertigem, que a narração ganha seu interesse”. Ele acrescenta, ainda, que “em tempos de ditadura militar, esse recurso ganha força como uma configuração de uma linguagem contrária ao autoritarismo do regime” (GINZBURG, 2012, p. 209). O narrador não nominado de Benedetti (2016) habita esse espaço de instabilidade e vertigem e ele mesmo aponta para a desconfiança sobre sua isenção para narrar, já que “o infalível mesmo na minha vida são as coisas que vejo e não existem” (BENEDETTI, 2016, p. 110). Temos, assim, um narrador-personagem pouco confiável uma vez que confessa a tendência à exacerbação mental bem como ao fato de a narração ocorrer a partir da reconstrução de memórias de diferentes épocas de sua trajetória, além da considerável distância temporal entre a enunciação e o enunciado.

Ele rememora o seu passado a partir de um presente doloroso, quando, já maduro, encontra-se impossibilitado de andar em consequência dos tiros recebidos no ajuste de contas entre os dois lados do cabo de guerra: a militância e os militares. Vive em cima de uma cama, sob os cuidados da

irmã Mariquinha, por quem não nutre os melhores sentimentos. Assim descreve Mariquinha: “diminuta, voz minúscula, olhar sem alvo por obra de certo grau de vesguice, Mariquinha não era levada em conta por mim. Nunca lhe pediria opinião, que ela não tem; tem crença” (BENEDETTI, 2016, p. 31). A “diminuta” mulher é uma professora que se transfere da cidade natal, Nazaré das Farinhas, na Bahia, para se dedicar ao irmão em São Paulo e assume todos os cuidados para com ele após a tragédia que o deixou tetraplégico e sem a capacidade de fala. De fato, ele seleciona as memórias e os juízos que deseja transmitir, já que o leitor tem acesso somente à sua “voz” e de mais nenhum outro personagem.

A enunciação transcorre em três partes/capítulos ou três dias, conforme a estrutura do livro: 1 dia, 2 dias, 3 dias. Esse é o tempo dispendido pelo narrador para reviver, depois de transcorridas quatro décadas, as memórias de toda uma vida e contá-las em um período tão breve. Talvez por isso a ânsia de narrar e a irritação quando a irmã adentra o quarto em que ele se encontra instalado, atrapalhando, segundo sua ótica, a organização das lembranças.

As discussões de Gagnebin (2009) em *Lembrar escrever esquecer* são relevantes para se pensar as dimensões do ato de rememorar e o posicionamento daquele que é testemunha de um evento traumático. Desse modo, para discutir um dos aspectos do romance *Cabo de guerra* (2016), qual seja, o silenciamento materializado no lapso temporal entre o enunciado e a enunciação, recordamos a formulação de Walter Benjamin, retomada por Gagnebin (2009), em que faz uma reflexão acerca do possível desaparecimento do narrador tradicional. Gagnebin evoca os ensaios “Experiência e pobreza”, escrito por Benjamin em 1933, e “O narrador”, escrito entre 1928 e 1935, ressaltando que os combatentes dos campos de batalha, traumatizados, voltavam mudos.

A partir da constatação dessa ausência de capacidade de relatar a experiência vivida na guerra ou nos campos de concentração, Gagnebin (2009) problematiza a assertiva de Benjamin acerca da razão de os sobreviventes voltarem emudecidos da guerra: “Por quê? Porque aquilo que vivenciaram não podia ser assimilado por palavras” (GAGNEBIN, 2009, p. 51). Eis aí o protótipo de narrador anunciado por Benjamin e presente em *Cabo de guerra* (2016). Não mais um narrador grandioso, mas sim um narrador destituído da ideia de totalidade, menos glorioso e nada triunfante.

Igualmente, as memórias transmitidas pelo narrador em tela podem ser fruto da iminência da morte que culminou na ausência da sua fala: “o entrevero é curto, eu continuo empurrando. Então, outro tiro é disparado. Na trajetória da bala, *a minha garganta*” (BENEDETTI, 2016, p. 300, grifo nosso). Esse trecho faz parte das últimas páginas do romance. A cena que se

apresenta, posterior a essa, e vem transcrita abaixo, é a rememoração de tudo aquilo que o narrador viveu antes da experiência de proximidade da morte:

Perco o chão no primeiro degrau e escorrego até o último. Caído de costas, ainda enxergo o céu noturno, infinito com molduras: paredes imensas, amarelas, rodeando, rodeando. Então o céu negro vai ficando azul, depois azul-claro, depois branco, e as imagens começam a desfilar: Cibele de jeans e blusa vermelha, meu pai dobrado em cima do trapiche, Tomás me dando um cartão de visitas, minha irmã falando de estrelas, padre Bento acorocado junto a um muro, a garganta afogada de Samira boiando na Billings, o moço torturado, a jaqueta em frente a um tamborim, o soco no coronel, um sujeito cantando “My Way”, Carlos morrendo, as borbulhas da chuva no chão, Jandira erguendo os braços, uma surra, Maria do Carmo mijando no lavatório, Alfredo morto, o Dops, Samira gritando, a mão estendida a Rodolfo, o atropelado, estrelas, estrelas, estrelas, eu descendo na rodoviária de Santos e batendo palmas. (BENEDETTI, 2016, p. 300-301)

O longo excerto acima é, também, o trecho inicial do romance, o que indica um movimento cíclico, assim como cíclica é a vida humana. Esse fragmento tem acrescida apenas a informação “em frente a um portão” (BENEDETTI, 2016, p. 13), o que sinaliza para a história a ser desenvolvida. O narrador rememora toda sua trajetória de vida imediatamente após ter a garganta atravessada pelo projétil, mas somente resolve narrar quarenta anos depois, confirmando a premissa do trauma formulada por Walter Benjamin e retomada por Gagnebin. É irônica essa percepção de que o narrador seja um personagem que não consiga falar em dois níveis: no primeiro, o fisiológico, em consequência do grave ferimento na garganta; no segundo, o traumático, por não conseguir elaborar o evento do trauma assim que ele aconteceu.

O artigo “Experiência de quase-morte: implicações clínicas”, publicado por Bruce Greyson,⁵ da Universidade da Virgínia, traduzido para o português em 2007 e publicado pela *Revista de Psiquiatria Clínica* vinculada ao Departamento e Instituto de Psiquiatria da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, traz um estudo sobre a experiência de quase-morte (EQM). Nesse sentido, as rememorações do narrador, podem, dentre tantas outras possibilidades, ter se dado a partir de uma EQM, pois,

⁵ Division of Perceptual Studies, Department of Psychiatry & Neurobehavioral Sciences, University of Virginia School of Medicine.

quando algumas pessoas vivenciam um estado próximo da morte, elas referem uma experiência profunda, na qual acreditam deixar seus corpos e ingressar em alguma outra esfera ou dimensão, transcendendo os limites do ego e as fronteiras convencionais do tempo e do espaço. (GREYSON, 2007, p. 117)

A partir dessa experiência de quase-morte, o narrador começa a contar, de forma desordenada, tal qual acontece em um sonho, sua trajetória de vida: “Acordo outra vez desse sonho. Como se estivesse nascido dele, morrendo, ele vem se repetindo, sempre o mesmo neste resto de vida que me foi concedido sei lá por quê” (BENEDETTI, 2016, p. 13). A EQM, conforme Greyson (2007), possui esse aspecto de “realizar uma revisão da vida, retornar à vida, passar pela experiência de contar aos outros sobre essa vivência [...]” (GREYSON, 2007, p. 117). Assim sendo, a última parte do romance, que se conecta com o início, apontaria para características de EQM, tendo em vista a evocação das lembranças do vivido: “Então o céu negro vai ficando azul, depois azul-claro, depois branco, e as imagens começam a desfilar: Cibebe de jeans e blusa vermelha [...]” (BENEDETTI, 2016, p. 13 – grifo nosso).

Conforme demonstrado pelos estudos de Greyson (2007), os indivíduos que passaram por uma EQM têm uma maior incidência de transtorno do estresse pós-traumático. Para o narrador de *Cabo de guerra* (2016) os traumas decorrentes da vida de “cachorro” consolidaram um estado psicológico de profundas feridas, muito embora já trouxesse da infância a propensão ao irreal. Consoante aquele autor,

o transtorno do estresse pós-traumático (TEPT) é uma entre as muitas possíveis respostas psicológicas e biológicas ao trauma, as quais envolvem um padrão bifásico de se reviver o trauma: memórias intrusivas alternadas com entorpecimento e evitação de situações que relembram o trauma. (GREYSON, 2007, p. 122)

Para esse narrador, servir ao regime militar e à esquerda, que combatia a ditadura militar, pode ter sido uma pressão psicológica difícil, impossível de não abrir feridas, que, ao em vez de cicatrizar, aprofundavam-se cada vez mais. Seligmann-Silva corrobora essa ideia de que “algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente (2008, p. 78). Além disso, o narrador, ao cometer os crimes, continuava sob a regência das memórias da infância. A voz do avô está presente na trajetória da vida de “cachorro”, na cidade de São Paulo: “Não se

meta em encrenca alheia, é a voz eterna de meu avô soando nos meus ouvidos” (BENEDETTI, 2016, p. 21). O paralelo entre as experiências da infância em Nazaré das Farinhas, na Bahia, e da vida adulta em São Paulo será um eco permanente nas ações do narrador.

A advertência do avô é uma fala de autoridade que paira sobre ele: não deveria se meter em encrenca alheia, ele não o ouviu, logo aconteceu o desastre. Ele se coloca como um ser que vai sendo levado ao sabor das circunstâncias, sem resistência de sua parte, seja na paixão por Maria do Carmo, seja no testemunho do atropelamento e na relação com Rodolfo, que não confiava muito nele, uma espécie de justificativa para a traição, evidenciando, assim, a ausência de uma causa forte o bastante para o arrebatá-lo. Ou pelo enredamento na “morna” relação com Samira, a mãe do atropelado, que acaba lhe rendendo um emprego junto ao coronel. Tudo parece correr ao sabor do acaso, como se o narrador não tivesse vontade ou escolha. Esse caráter meio volátil do narrador parece indicar uma estratégia de tentativa de convencimento, tanto do leitor quanto de si mesmo, um meio de se eximir da culpa pelos eventos presenciados e denunciados por ele e também da culpa pela sobrevivência, pois, apesar de ficar inválido, ele sobrevive, enquanto muitos militantes foram mortos.

No caso da relação do narrador com a militância, ele confessa a incapacidade de compreender a filosofia esposada por aqueles jovens idealistas. Em um momento de diálogo com Rodolfo, em que confessa essa deficiência de compreensão, este discorre apaixonadamente sobre

táticas de guerrilha, modos de derrubar a ditadura e fazer uma revolução [...]. Falava, seus olhos brilhavam felizes. Antevia a extinção da miséria, da luta de classes, da propriedade privada, do capitalismo; enxergava uma sociedade sem a competição cruel pela ascensão social, com distribuição dos bens segundo a necessidade de cada um (BENEDETTI, 2016. p. 86)

e o narrador assevera que passou “dias tentando enxergar o mundo do jeito dele. Não deu certo”, pois tais ideais pareciam sonhos ou abstrações para o narrador enquanto os militantes se assemelhavam a “atores de algum mistério de teatro iluminista”. Ainda assim, ele reconhece que são “gente que [ele] odiava por não poder deixar de admirar, gente que [ele] rodeava orbitando, sem colisão, sem união, por pura e inexplicável atração” (BENEDETTI, 2016, p. 87). Apesar de incapaz e desconexo, ele admira os militantes, mesmo sabendo que não poderá ser igual a eles.

Para auxiliar a compreensão de acontecimentos vivenciados ou presenciados que culminaram em traumas para o narrador, compusemos o quadro a seguir, que resgata alguns exemplos. Vejamos:

Quadro 1 – Memórias traumáticas

01	“Atravesso o jardim e paro no portão: a uns 5 metros dele, um corpo caído se estende do meio da rua ao meio-fio da calçada onde estou” (BENEDETTI, 2016, p. 20).	Testemunha de um crime
02	“[...] até que apareceu morto, picado de tiros” (BENEDETTI, 2016, p. 26).	Histórias que o avô contava
03	“a legenda explica que o dono do veículo foi encontrado naquela madrugada em Cubatão, morto por espancamento” (BENEDETTI, 2016, p. 64). “[...] – Simão Mattar” (BENEDETTI, 2016, p. 65).	Noticiário de uma página policial
04	“Com a morte de Marighella, meu medo saiu do território dos sentimentos negados e se mostrou com a cara da alucinação. Naquela noite pensei seriamente em cair fora de tudo e tornar um sujeito normal” (BENEDETTI, 2016, p. 128).	Medo da morte
05	“– Os caras apareceram do nada. Estava tudo montado. Tudo montado. Como eles sabiam? O Mário não ia se entregar vivo, ele sempre me disse isso. Foi um horror. A Luísa largou tudo, levantou as mãos, não adiantou, atiraram” (BENEDETTI, 2016, p. 168).	Agente duplo (culpa pelas mortes orquestradas pelo narrador)
06	“sua mãe faleceu” (BENEDETTI, 2016, p. 137).	Culpa
07	“Carlos morreu no começo de 1970. Segundo consta, reagiu ao receber ordem de prisão, iniciando-se um tiroteio” (BENEDETTI, 2016, p. 194).	Colega de militância
08	“No dia seguinte, começo da tarde, é achado morto na cama, devendo estar lá, sem vida, desde madrugada. “My Way” tinha sido sua cortina final” (BENEDETTI, 2016, p. 205).	Morte trágica do hóspede da pousada em que trabalhava

Após presenciar cenas que evocavam a presença da morte ou algo similar, o narrador se lembrava desses episódios por meio de sonhos ou situações outras que se assemelham àquelas vivenciadas. Segundo Seligmann-Silva, “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (2008, p. 69). Esse passado traumático está entranhado na memória do narrador de tal forma que ele não consegue se desvincular das cenas de morte que contaram ou não com sua colaboração.

Na oitava citação do Quando 1, percebemos que o narrador se envolve com fatos externos à sua vida cotidiana, porque, de certa forma, eles estão relacionados com os delitos que comete na condição de agente duplo.

Os surtos alucinatórios eram constantes na vida do narrador. As imagens das cenas de morte ficam gravadas em sua memória, como a da morte do hóspede da pousada em que trabalhou:

Jantei no quarto e fui dormir cedo. Mas acordo de madrugada, encharcado de suor, aflito por atender um homem que, de pé junto à cama, me chama. Fico sentado, olhando para ele um bom tempo, de olhos regalados: é o cantor de “My Way”. (BENEDETTI, 2016, p. 207-208)

Em outros casos, os delitos geradores de traumas ocorrem pela participação direta do narrador como delator, como pode ser observado no seguinte trecho: “No entanto, aquele era o autor do atropelamento, eu tinha fornecido a chapa dele, ele estava morto” (BENEDETTI, 2016, p. 67). As outras mortes acontecem porque o narrador entrega seus companheiros. E ele tudo sabe, pois está dos dois lados da guerra. Todos esses fatos ficam registrados na memória do narrador como uma cicatriz: “O cadáver já teria sido removido desde várias horas, *mas em mim ele persiste*” (BENEDETTI, 2016, p. 67, grifo nosso).

Um dos grandes traumas na vida do narrador, ainda na infância, foi presenciar a morte trágica do pai: “O grito! Saio correndo e vejo: meu pai, dobrado na cintura sobre um eixo do trapiche, tem a cabeça e os braços pendentes de um lado da geringonça, e as pernas, do outro. Já está morto quando chego e talvez tenha caído morto lá de cima” (BENEDETTI, 2016, p. 288). Este trauma permanece adormecido durante certo tempo até que novos acontecimentos traumáticos tragam à tona, novamente, aquela imagem terrível. Por um tempo, “graças a dois ou três médicos, eu tinha passado o fim da adolescência livre das visões (ou assim imagino), mas mergulhado numa normalidade que, hoje, eu diria sonambúlica” (BENEDETTI, 2016, p. 18). No presente, na cidade de São Paulo, os acontecimentos relacionados à morte foram inúmeros. A cicatriz da morte do pai estava sempre propensa a se abrir quando, por associação, relacionava as mortes que presenciava no presente com a do pai, vivenciada no passado remoto. Para Myriam Uchitel,

o acontecimento traumático não fecha, nem cicatriza. Como ferida pouco perceptível, mas cadente, fica propensa a se abrir diante de qualquer nova agressão externa que circunde ou atinja o foco pela associação. Para o trauma não há passado, só há presente (2011, p. 35).

Destaque-se que essa ciclicidade constitui em recurso bastante utilizado em outros romances acerca da ditadura e pode apontar para a impossibilidade de se livrar daquilo que já está determinado: a morte ou, no caso do *Cabo de guerra* (2016), a experiência de quase morte. O cíclico permite ao narrador do romance renascer, mas sempre ancorado na falta, na impossibilidade, na ausência, no sonho (traumático) sem perspectiva, ou seja, na negatividade da vida. Esta estratégia cíclica também ocorre no romance *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, e em *Benjamin* (1995), de Chico Buarque. Um ponto convergente desses romances, com estrutura cíclica, é o formato em que a história é contada: o tempo da narrativa de *Benjamin* (1995) é estruturado em sete capítulos que correspondem ao intervalo de uma semana cada um, ou seja, sete semanas; *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990) é narrado durante os sete dias da semana e, por fim, *Cabo de guerra* (2016) é narrado em três dias.

No artigo intitulado “A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos”, Armino Teixeira Mesquita (2012) traz uma abordagem curiosa acerca do número 3 e do número 7. Basicamente, esses números fazem referências às sagradas escrituras, como os 7 pecados capitais, as 7 trombetas do apocalipse, entre outros. Segundo Mesquita (2012), “para o budismo, tudo é triplo: o tempo divide-se em passado, presente e futuro [...]” (MESQUITA, 2012, p. 3). Interessante como essa característica do número 3 relaciona-se com a narração do romance *Cabo de guerra* (2016): narrado em 3 capítulos, correspondendo a 3 dias e fazendo menção ao presente (narrador acamado) pelo viés da vida de “cachorro” construída no passado – infortúnios – e, agora, sem perspectiva de futuro pela total impossibilidade de se locomover ou falar – “nada como a perda dos movimentos para inverter o sentido da palavra vida. Se existe em mim a vontade vegetal que permite a atividade de certos músculos, enquanto outros não me obedecem, o que é a vida?” (BENEDETTI, 2016, p. 75). O narrador está totalmente dependente da irmã Mariquinha: “Quero chamar Mariquinha, não consigo, a mulher que me olha, eu sei, é minha voz” (BENEDETTI, 2016, p. 104).

Os romances acima mencionados compartilham, também, conforme ressalta a professora Juliane Welter (2017), no artigo “Delatores à brasileira: entre a cumplicidade e o acaso”, do mesmo tipo de narrador: o delator. Essa figura, ao contrário do desaparecido político que desperta a empatia do leitor pelo seu caráter trágico, apresenta-se de forma ambígua e contraditória, “longe de ser simplesmente taxado como o vilão, o ‘dedo-duro’, o cúmplice ou o traidor” (WELTER, 2017, p. 335).

Em relação à razão da “escolha” da vida de delator, o narrador parece querer convencer o leitor de que estava imerso em um tipo de

“serviço” sem volta. Todas as vezes em que tentava deixar a vida de “cachorro” era surpreendido por circunstâncias alheias à sua vontade, ou impedido pela organização. Getúlio, considerado seu tutor nas organizações militares, o vigia constantemente: “Saio do guichê, comprei passagem para Salvador. [...]. Quando enfio a mão direita no bolso para guardar a passagem, alguém me agarra o braço. É Getúlio, e vem acompanhado por um grandalhão que nunca vi” (BENEDETTI, 2006, p. 181). O refúgio do narrador é sempre a cidade onde nasceu e foi acolhido pelos pais: Nazaré das Farinhas – BA. O narrador compreende que a cidade de São Paulo não oferece outra realidade a não ser continuar na vida dupla, cometendo traição. Com a impossibilidade de voltar e ter uma vida digna, o narrador fica apenas com as memórias de um retorno que não acontece: “Hoje não tenho dúvida de que a minha verdade ficou lá, em cima da cômoda, triturada naquela farinha” (BENEDETTI, 2016, p. 175). Além disso, em Nazaré das Farinhas, não existe ninguém mais à sua espera.

Podemos depreender que o narrador foi testemunha de praticamente todos os crimes cometidos a partir das delações realizadas por ele. Testemunhar a morte ou o sofrimento de uma pessoa pode causar traumas irreversíveis. O fato de imaginar que as mortes e as torturas aconteceram porque alguém foi o informante causa no delator uma culpa que não desaparece. No romance temos várias passagens em que o narrador aparece como testemunha única dos fatos. A primeira situação é o atropelamento do filho de Samira. O narrador, na noite em que fora à casa da irmã de Rodolfo para um jantar, na cidade de Santos, testemunha: “um bicho motorizado desemboca de alguma esquina invisível para mim, carimbando meus tímpanos com um canto de pneus e um trovão crescente e breve que se transmuda em freada, acompanhada de um baque, um gemido e outro baque” (BENEDETTI, 2016, p. 21). A partir desse episódio, o narrador se envolve em lances conflituosos, gerando cada vez mais situações traumáticas.

É Parreira, morador da mesma pensão em que mora, um “unha e carne com uns investigadores de polícia” (BENEDETTI, 2016, p. 43), quem sugere ao narrador entrar em contato com Samira, mãe do atropelado, para fornecer as informações referentes ao atropelamento, com o fim de receber recompensa. Repassa as informações inicialmente ao pai do morto, importante empresário, que, no entanto, não se interessa pela negociação e não paga ao informante. Logo após, ele é procurado por Samira, que, sem dinheiro, já que vivia à expensas do marido, torna-se amante do narrador e lhe arranja trabalho. Um pouco mais adiante, a informação resulta na morte do atropelador, a pedido de Samira e por ordem do coronel, agora seu empregador: “Entro no escritório do coronel e, sentado diante da mesa dele, digo: o senhor mandou matar um sujeito lá em Santos porque ele atropelou o filho da sua amiga Samira” (BENEDETTI, 2016, p. 112).

São essas e tantas outras situações de violência que, no decorrer da narrativa, contribuem para a degeneração da sanidade mental do narrador e o levam a ter sonhos e alucinações constantes. Eis alguns trechos:

Fecho os olhos, na minha retina a imagem do homem emborcado no chão molhado vence a zonzera e vem para o primeiro plano: duas pontas de sapatos fincadas no asfalto distante. (BENEDETTI, 2016, p. 67)

[...] mas quando abro a porta, levo um susto imenso: em cima da cama, um corpo esfolado, rubro, sangrante. [...] Demoro uns bons segundos antes de pensar na hipótese de alucinação. Abro de novo a porta: sobre a cama, Samira descansa, pele rosada, respiração tranquila, até que enfim sem arfar. (BENEDETTI, 2016, p. 74)

Essas alucinações, constantes desde a infância, tornam-se mais significativas a partir do momento em que o narrador adere à traição e às delações, ocasionando o recrudescimento do trauma causado pelas violências sofridas bem como por aquelas provocadas por sua ação como delator.

A admissão de culpa somente transparecerá ao final da narrativa, quando Rodolfo, o antigo companheiro, buscando um ajuste de contas o tem sob a mira de um revólver e indaga se ele sabe o que ocorrera com Carmen, sua irmã. Ao que ele responde: “sim eu sei. Sei do estupro, sei do mamilo arrancado, sei do cassetete na vagina, sei da tortura na frente da tia, sei de tudo. Então balbucio: – *Perdão*” (BENEDETTI, 2016, p. 300 – grifo nosso). É nesse instante que Tomás, seu antigo “dono” aparece e, para salvar seu “cachorro”, atira em Rodolfo. Talvez numa tentativa de reabilitação, o narrador empurra Tomás, o “sem-culpa”, livrando Rodolfo de um segundo tiro: “o entrevero é curto, eu continuo empurrando. Então, outro tiro é disparado. Na trajetória da bala, a minha garganta” (BENEDETTI, 2016, p. 300). Antes traíra os companheiros que compunham a organização de resistência, agora ele perpetra a segunda traição, desta vez da outra ala do cabo de guerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figueiredo nos alerta de que “não se pode imaginar a restituição de ‘toda a verdade’ do acontecimento, porque o acontecimento pertence ao domínio do vivido e a escrita literária pertence ao domínio da linguagem” (FIGUEIREDO, 2017, p. 123), contudo, a literatura nos auxilia a refletir

sobre o vivido, a tentar compreender as razões de as pessoas se deixarem arrastar por discursos de ódio e separatividade – os quais, infelizmente, retornam com força nos dias atuais.

Benedetti (2016), ao engendrar um narrador que transmite as “memórias da repressão” e, portanto, testemunha fatos importantes da história da ditadura brasileira, remete-nos à reflexão de Gagnebin (2009), para quem “a rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 55), principalmente visando à sua transformação. Presente este em que a frágil democracia brasileira se vê novamente ameaçada por atos e atores autoritários. Como evidenciado, o trauma coletivo pode ser observado a partir do trauma individual e vice-versa, sendo a memória ponte entre um e outro.

Dessa forma, podemos concluir que o narrador de Benedetti (2016) pode ser compreendido como um sujeito que performa o conceito ampliado de testemunha (GAGNEBIN, 2009), pois ele leva adiante a história do outro em uma retomada reflexiva do passado, por meio da transmissão simbólica, valendo-se da linguagem para fazê-lo repercutir no presente para que não ocorra novamente e, sobretudo, para manter viva uma memória daqueles tempos sombrios de nossa história, que não pode, em hipótese alguma, ser suprimida.

REFERÊNCIAS

BENEDETTI, Ivone. *Cabo de guerra*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Trad. Sergio Paulo Rouanet. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-21.

BRASIL. [Constituição (1967)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1967*. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm>. Acesso em: 22 jan. 2020.

BRASIL. *Decreto-lei n. 1.077, de 26 de janeiro de 1970*. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 22 jan. 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. A literatura sobre a ditadura: estratégias de escrita. In: *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017. p. 41-123.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: editora 34, 2006.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. 2.ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, Milano, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>>. Acesso em: 08 jan. 2020.

GREYSON, Bruce. Experiência de quase-morte: implicações clínicas. Trad. Ana Catarina de Araújo Elias e Alexandre Augusto Correa Machado. *Revista de Psiquiatria Clínica*, n. 34, supl. 1, p. 116-25, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rpc/v34s1/a15v34s1.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2020.

KUCINSKI, Paulo Bernardo. [Orelha do livro]. In: BENEDETTI, Ivone. *Cabo de guerra*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3.ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

MESQUITA, Armindo Teixeira. A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos. *Álabe: Revista de la Red de Universidades Lectoras*. Almería, n. 6, diciembre, 2012. Disponível em: <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/109/105>. Acesso em: 8 abr. 2020.

PARANÁ. *Relatório da Comissão Estadual da Verdade – PR Teresa Urban*. Disponível em: <<http://www.forumverdade.ufpr.br/Relatorio-Final-CEV-PR-08-12-2014.pdf>>. Acesso em: 6 abr. 2020.

PERLATO, Fernando. História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 721-40, set.-dez. 2017.

Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/eh/v30n62/0103-2186-eh-30-62-0721.pdf>. Acesso em: 15 de jan. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: _____, *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 63-80.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2008.

UCHITEL, Myriam. *Neurose traumática: uma revisão crítica do conceito de trauma*. 3.ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

WELTER, Juliane Vargas. Delatores à brasileira: entre a cumplicidade e o acaso. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 55, p. 333-346, dez. 2017.
Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/67853/46184>.
Acesso em: 17 out. 2019.

Data de recebimento: 15 abr. 2020

Data de aprovação: 13 nov. 2020